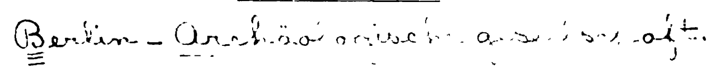

Arc
87
1
57

ÜBER
COPIEN EINER FRAUENSTATUE
AUS DER ZEIT DES PHIDIAS



SIEBENUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

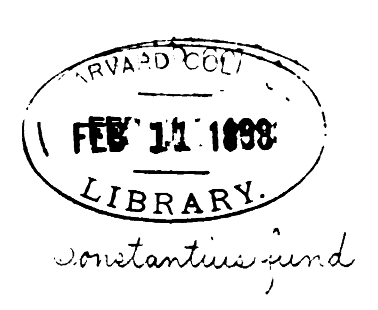
DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

REINHARD KEKULE VON STRADONITZ

MIT 5 TAFELN IN LICHTDRUCK UND 10 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1897


HARVARD COLL
FEB 11 1898
LIBRARY.
Constantius fund



I.

Die weibliche Gewandstatue in den Königlichen Museen Nr. 83 ist, so viel ich finden kann, zum ersten Mal abgebildet auf Tafel 80 in Perriers Segmenta nobilium signorum et statuarum, deren Titelblatt die Jahreszahl 1638 trägt, während der am Schluss beigefügte Index mit der Jahreszahl 1653 bezeichnet ist. Aber schon im Jahr 1550 hatte Ulisse Aldrovandi die Statue gesehen. Er führt in den Statue di Roma, S. 198 der vierten Ausgabe von 1562[1]), einen Kopf der Faustina an „In casa di M. Paolo Antonio Soderini, presso al Mausoleo d'Augusto, e S. Rocco"; dann fährt er S. 199 fort: „In casa di Mons. Francesco Soderini, ò al Mausoleo d'Augusto istesso. Qui è un Pasquino, che abbraccia un Antheo morto da una ferita; è un' opra molto lodata da Michel' Angelo. Vi è una statua intiera vestita, d' una Monaca Vestale. Vi sono due torsi antichi" u. s. w. In Perriers Verzeichnis wird die auf seiner Tafel 80 abgebildete Statue aufgeführt als „maxima vestalis in aedibus Soderinis". Danach kann kein Zweifel sein, dass die Statue dieselbe ist, die Aldrovandi bei Francesco Soderini vorfand. Freilich nennt er sie „intiera" und führt kurz darauf im Gegensatz zu ihr an: „Vi è un' altra Monaca Vestale vestita, ma non ha la testa, ne il braccio dritto, ne la mano sinistra", während die Tafel bei

1*

Perrier die Statue zwar mit dem Kopf, aber ohne Unterarme zeigt. Es ist nicht unmöglich, aber nicht wahrscheinlich, dass die Figur, als Aldrovandi sie sah, noch ihre antiken oder wieder moderne Unterarme gehabt habe. Vermutlich bezog sich das Lob der Vollständigkeit auf die Gesamterscheinung und vor allem auf den vorhandenen Kopf. Denn Aldrovandi pflegt nicht vollständig und überall gleichmässig in der Angabe der Ergänzungen zu sein. Er legt besonderen Wert darauf, ob der Kopf erhalten ist oder fehlt, und scheint öfter den Mangel von Armen, Händen und dergl. nur im Anschluss an die Angabe, dass der Kopf fehle, besonders zu erwähnen[2]).



Nach Perrier.

Eine Ergänzung der Unterarme, die jedesfalls fehlten, als die Zeichnung für Perriers Stich gemacht wurde[3]), ist von Cavaceppi vorgenommen worden. Dies lehrt die Abbildung Tafel 55 im ersten Band der Raccolta d' antiche statue busti bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi (Rom 1768). Die Unterschrift lautet: „Giunone or esistente in Germania“. Die Statue war, als der Stich mit der Unterschrift versehen wurde, bereits in den Besitz Friedrichs des Grossen übergegangen —, durch Vermittelung von Bianconi, im Jahre 1766. Ohne Zweifel so wie Cavaceppi sie ergänzt hatte, fand sie ihre Stelle neben dreizehn anderen antiken Marmorstatuen in dem Halbrund vor dem neuen Palais in Sanssouci[4]). Hier blieb sie im Freien bis König Friedrich Wilhelm III. mit den anderen Antiken aus königlichem Besitz auch diese Statue dem neu zu schaffenden Museum in Berlin überwies. Im März 1825 wurde sie nach Berlin in das Lagerhaus übergeführt, um zunächst unter Rauchs Leitung einer neuen Ergänzung unterzogen zu werden, die dessen Gehilfen Berghes und Lazzarini ausführten[5]). Vermutlich waren durch den Einfluss der Witterung die Nähte der von Cavaceppi angesetzten Teile locker und schmutzig geworden, und keinesfalls genügte die Formgebung der Cavaceppischen Ergänzungen dem veränderten Zeitgeschmack. Cavaceppis Giunone hielt in der gesenkten rechten Hand ein Stückchen Stab und streckte die offene Linke nach auswärts in die Höhe. Rauch veränderte etwas die Haltung der beiden Unterarme und liess die rechte Hand Aehren, die Linke eine Fackel fassen. Die gerade und steife Haltung des Kopfes behielt er bei, wie sie schon bei Perrier erscheint und wie Cavaceppi sie beibehalten hatte.

So war Perriers Vestalin, Cavaceppis Hera zur Demeter geworden, für die kurz

zuvor Levezow sie erklärt hatte, der in Böttigers Amalthea Band II, S. 357f. den Wert der Statue lebhaft hervorhob, dabei freilich der Abbildung in Cavaceppis Werk auf eine uns heute nicht mehr verständliche Weise Lob spendet. Ich setze diesen ersten Versuch der Würdigung, der in allen späteren Beschreibungen nachklingt, vollständig her:



Nach Cavaceppi.

„Statue einer Ceres, von Marmor, 7 Fuss 6 Zoll hoch, im Garten vor dem neuen Palaste in Sanssouci, ehedem gewiss Tempelstatue, ein erhabnes Werk. Die Einfachheit, Würde und Grösse der Darstellung bringt eine majestätische Wirkung hervor. Es ist unmöglich, darin den Charakter einer Göttermutter zu verkennen. Die Göttin ist aufrecht stehend, mit einer langen bis über die Füsse hinab gehenden Tunica bekleidet; die Brust überdiess mit einem Peplus bedeckt; der halbe Kopf mit dem Mantel verschleiert, der vorne, symmetrisch auf beiden Seiten, bis auf die Hüften sich herabsenkt, dann über beide Schultern zurückgeschlagen, vorne über den Unterleib, hinten über den Rücken und Hüften rund herum aufgegürtet, über die Gürtung in grossen Falten herabhängt. In dem linken aufgehobenen Arm trug die Göttin ohne Zweifel die Fackel, in der rechten herabhängenden ein Büschel Aehren, oder eine Patera, wie sie auf Reliefs häufig erscheint. Das Haar an der Stirn, vor dem Schleier, ist einfach gescheitelt; an den Füssen trägt sie dicke, kothurnartige Sohlen. Der Ausdruck ihres Gesichts ist ernste Hoheit und Majestät. Die fast parallel zu den Füssen hinablaufenden grösseren und engeren Falten mit ihren dunklen Vertiefungen, die Behandlung des Peplus und Mantels, alles ist in dem einfachen, grossartigen Stil gearbeitet, der die Periode von Phidias und seiner nächsten Nachfolger bezeichnet, ähnlich dem Stil des Reliefs am Parthenon zu Athen, worin die athenischen Jungfrauen im Festaufzuge gebildet sind, doch an den runden, ganz vollendeten Werken mit noch grösserer plastischer Wirkung. Nichts ist neu, als die beiden Hände und Arme, bis so weit sie nackt sind und einige wenige kleine Einsätze in den Falten. Die Oberarme sind mit zugeknöpften Aermeln bedeckt. — Die Abbildung, welche Cavaceppi (in der Raccolta, Vol. I, tav. 55) davon gegeben hat, macht einen ziemlich anschaulichen Begriff von dem erhabenen Charakter des unvergleichlichen Werks. — Wie billig war auch diese Statue von den französischen Kommissarien zum Transport nach Paris bestimmt; aber die Grösse und Schwere des Marmors legte glücklicher Weise



Berlin Nr. 83 vor Abnahme der Ergänzungen.

Schwierigkeiten in den Weg. Und so gereichte dieser Umstand dem köstlichen Werke bei der Gefahr, worin es seine ausgezeichnete Schönheit und Würde gebracht, zur Rettung, wie vormals bei einer ähnlichen Kunstplünderung des berüchtigten und unersättlichen Verres zu Enna in Sicilien, einer, vielleicht der unsrigen nicht unähnlichen, Ceres und einem Triptolem, welche vor dem Tempel der Göttin standen." Dazu führt Levezow in einer Anmerkung an: „Cicero in Verrem IV c. 49. His pulchritudo periculo, amplitudo saluti fuit, quod eorum demolitio atque asportatio perdifficilis videbatur."



Berlin Nr. 83. Jetziger Zustand mit Angabe der Ergänzungen.

Levezow hat die Statue noch vor der neuen Ergänzung beschrieben und da er, der ein sorgfältiger und gewissenhafter Beobachter war, unter den neuen Teilen die Nasenspitze nicht nennt, so könnte man vermuten, dass die Nase erst während des Aufenthaltes der Statue in Sanssouci schadhaft geworden und zum ersten Male nach Rauchs Vorschrift von Berghes ergänzt worden sei. Indes führt Levezow auch das moderne Einsatzstück am Hals nicht an und er könnte leicht die moderne Nasenspitze übersehen oder versehentlich in seiner Beschreibung ausgelassen haben[6]). Die jetzt angesetzte Nasenspitze rührt von der Rauchschen Ergänzung her. Dass sie neu und dass der Kopf aufgesetzt ist, hat zuerst Gerhard angegeben in seiner Beschreibung der Statue, Berlins Antike Bildwerke I (1836) S. 32f.: „Der Kopf — so drückt er sich aus — ist dicht über dem Brustgewand eingelassen, aber nach allem Anschein mit der Statue ursprünglich verbunden gewesen". Ganz genau ist ist diese Angabe insofern nicht, als bei dem Aufsetzen ein modernes Zwischenstück eingefügt worden ist, wie dies in der von Conze durchgeführten „Beschreibung der antiken Skulpturen" (1891) bemerkt ist. Doch ist auch hier, wie sich ergeben wird, der moderne Eingriff bei dem Aufsetzen des Kopfes noch immer zu gering angeschlagen. Die Angaben über den Zustand der Statue lauten in der „Beschreibung" folgendermassen:

„Statue. Pentelischer Marmor. H. 2, 34. Ergänzt: die Nasenspitze, der rechte Unterarm mit einem Stückchen des Aermels und die rechte Hand samt den Aehren, der linke Unterarm, so weit er aus dem Gewande hervortritt, mit einem grossen Stücke des anliegenden Gewandes und der linken Hand samt der Fackel, zahlreiche Teile der Gewandung und der viereckige Rand der Plinthe. Das Verbindungsstück von Hals und Brust ist antik. Dass der einst abgebrochene Kopf trotz eines schmalen im Nacken neu eingeschobenen Stückchens zu der Statue gehört, beweist ausser der Uebereinstimmung des Marmors und der Arbeit namentlich der Faltenzug des Schleiers auf der Rückseite links.“ Die Schilderung und Beurteilung der Statue ist mit den Worten gegeben: „Die Göttin, eine auffallend breitschulterige Gestalt von schwerer Feierlichkeit der Gesamterscheinung, steht aufrecht (Pos. 2, l.). Sie trägt doppelte Sandalen und ist mit einem tief untergürteten und oben übergeschlagenen Chiton bekleidet. Ein Schleier, der über den Kopf gezogen ist, fällt vorn ber die Schultern und über den Rücken nieder. Im Haar, das inmitten gescheitelt stark wellenförmig seitwärts über die Schläfen gestrichen ist, liegt ein schmales Band. Die Oberarme sind beiderseits gesenkt, die vorgestreckten Unterarme werden Attribute gehalten haben. Die Ergänzungen mit Aehren und Fackel gehen von der durch die breiten Verhältnisse nahe gelegten, aber durchaus unerweislichen Voraussetzung aus, dass Demeter dargestellt sei. Das Ganze ist eine der Kaiserzeit angehörige Nachahmung eines wol attischen Typus des fünften Jahrhunderts v. Chr.“

Die Oberfläche der Statue ist in ihrer ursprünglichen Frische nicht bewahrt geblieben, aber sie hat weniger gelitten, als man es nach ihren Schicksalen erwarten sollte. Die Wirkungen der modernen Reinigungen und Abarbeitungen zeigen sich am auffälligsten im Gesicht und am Gewand auf der Seite des rechten Beines.

Nach der Vorlage der Cavaceppischen Kupfertafel ist die kleine Abbildung bei Clarac pl. 415, 721 hergestellt. Eine neue Abbildung, der eine Photographie zu Grunde liegt, hat Overbeck in dem Atlas zu seiner Kunstmythologie gegeben Tafel XV, 25 (vergl. Text Band II S. 120. 468f.); eine kleine Skizze in Zinkätzung ist mitgeteilt in der Beschreibung der antiken Skulpturen in den Königlichen Museen (1891) S. 43.

II.

Paul Gauckler hat in seinem im Jahr 1895 erschienenen Werk über das Museum in Cherchel auf Tafel V eine mit der Berliner Statue in der Gesamtanordnung übereinstimmende Statue veröffentlicht und vortrefflich beurteilt[7]). Er bemerkt zugleich, dass sich ebendort noch eine zweite übereinstimmende Statue befinde. Gaucklers Angaben über Fund und Zustand lauten:

„Statue colossale de femme drapée. Trouvée près de la porte d'Alger. Hauteur 2.10. Marbre pentélique. Manquent les deux avant-bras, sculptés à part et réunis à la statue par des tenons rectangulaires en fer. La statue se compose de deux morceaux découverts à 28 ans de distance, la tête en 1851, le corps en 1879. Ils se rajustent exactement. Une seconde statue, identique à la première, mais dont la tête n'a pas été retrouvée, provient des fouilles faites au même endroit en 1858. Les deux oeuvres se faisaient certainement pendant."

Sobald mir diese Veröffentlichung bekannt geworden, wandte ich mich mit der Bitte um Photographien beider Statuen und um einen Abguss der bei Gauckler abgebildeten nach Paris an die so oft bewährte Hilfe von A. Héron de Villefosse. Er wies mich freundlich an Victor Waille in Algier, und dieser, der schon 1891 eine kleine Lichtdruckabbildung der besser erhaltenen Statue mitgeteilt und beide verzeichnet hatte[8]), hat die Güte gehabt, den von mir gewünschten Abguss durch Herrn A. Rudel und die Photographien durch Herrn Leroux herstellen zu lassen. Diese Arbeiten, für die ich allen Beteiligten meinen aufrichtigen Dank auch öffentlich ausspreche, wurden im Museum von Cherchel noch im Januar 1896 ausgeführt. Seit März desselben Jahres 1896 steht der Abguss der bei Gauckler Tafel V abgebildeten Statue zu jedermanns Betrachtung in der Abgusssammlung der Königlichen Museen, im Parthenonsaal[9]).



Bereits die Abbildung bei Gauckler liess erkennen, dass die Statue in Cherchel im Gesamteindruck strenger und einfacher ist, als die Berliner, und dass ihr Kopf etwas seitlich und vorwärts geneigt ist, während der Kopf der Berliner Statue schon seit Perriers Zeiten nie anders als gerad und steif aufgesetzt war. Nachdem der Abguss aus Cherchel angekommen war, liess ich durch die trefflichen Bildhauer unserer Werkstatt, die Herren Freres und Possenti, unsere Berliner Statue nicht nur von den modernen Unterarmen befreien, sondern auch die Einsatzstücke zwischen Kopf und Brust untersuchen. Die sorgfältige Untersuchung lehrte, dass die modernen Zuthaten und die moderne Willkür beim Aufsetzen des Kopfes stärker beteiligt waren, als es noch die Beschreibung vom Jahr 1891 voraussetzte. Das nackte Stück zwischen dem Gewand auf der Brust und dem Hals war modern eingefügt und der Zusammenhang der antiken Falten rings herum unterbrochen. Der Vergleich der Statue von Cherchel drängte zur Frage, ob nicht auch der Kopf der Berliner Statue geneigt gewesen sei. Die gewissenhafte Prüfung aller Faltenzüge, die von den Herren Freres und Possenti vorgenommen wurde, ergab die bejahende Antwort und sie bewies sogar, dass die Kopfneigung der Berliner Statue noch etwas stärker war als bei der von Cherchel. Wie grenzenlos die Berliner Statue durch die Wiederherstellung der ursprünglichen Neigung des Kopfes gewonnen hat, kann niemand verkennen [10]). Während der an sich schöne Kopf auf der Statue früher leer und hart aussah, schwebt jetzt eine hoheitvolle Milde über dem Antlitz. Und nicht nur der Ausdruck des Gesichtes ist verändert, sondern die ganze Gestalt zeigt eine lebendigere und geschmeidigere Bewegung. Diesem schönen feierlichen Rhythmus müssen sich auch die verlorenen Unterarme eingefügt haben. Wie diese im Einzelnen zu denken sind und welche Beigaben in den Händen lagen, lässt sich nicht bestimmt angeben, da die beiden Statuen in Cherchel ebenfalls ihre Unterarme eingebüsst haben. Aber so wenig wie Cavaceppis Ergänzung, so wenig kann die zweite steife, harte und gewaltsame Ergänzung das richtige getroffen haben. Der Neigung des Kopfes und der Gesamtbewegung entsprechend muss die halb gesenkte Rechte dem Körper näher gewesen sein. Die linke Hand kann nicht mit solch ungefügem hartem Winkel des Unterarms die Fackel steif umklammert haben. Auch dieser Arm mit seinem Beiwerk muss sich in gelinderer Bewegung mit dem Gesamtbilde vereinigt haben.

Levezow und auch noch Gerhard scheinen die Berliner Statue für eine originale Arbeit gehalten zu haben. Wenigstens hat Gerhard von Levezow die Vorstellung einer ursprünglichen Bestimmung der Statue als Tempelbild übernommen und auch aus der Art, wie er in seiner Einleitung von der Statue spricht, ergiebt sich nicht mit Sicherheit das Gegenteil [11]). Heute wird schwerlich irgend wer die Statue für eine im vollen und

eigentlichen Sinne originale Arbeit, also für eine Arbeit halten, die von demselben Künstler ausgeführt worden ist, von dem die erste Erfindung und Gestaltung herrührt. Vielmehr wird das Urteil Conzes, dass „das Ganze eine der Kaiserzeit angehörige Nachahmung eines wol attischen Typus des fünften Jahrhunderts v. Chr.“ sei, den Eindruck wiedergeben, den jeder sachverständige Beurteiler bei Betrachtung der Statue zunächst empfängt. Jeder eingehendere Vergleich mit unzweifelhaft originalen Skulpturen des fünften Jahrhunderts bestätigt die Richtigkeit dieses Eindrucks. Er wird völlig einleuchtend durch die Zusammenstellung mit den beiden Statuen von Cherchel, die freilich eben so wenig für originale Arbeiten gelten können. So urteilt Gauckler, und dass dies Urteil richtig ist, erweist der hier vorhandene Abguss der einen von beiden. Es wird zum Ueberfluss auch noch bestätigt durch die Art wie an dieser die beiden besonders gearbeiteten Unterarme in breiter flacher Bettung eingesetzt und mit Eisen befestigt waren [12]).

Die Arbeit der beiden Statuen von Cherchel wird von Gauckler der Zeit Königs Juba II zugeteilt. In dem alten Jol werden wir solcherlei plastische Werke nicht wol voraussetzen dürfen. Erst durch Juba II., der Jol als Caesarea zum Herrschersitz erhob, wurde die Stadt reich und glänzend. Es ist nicht wahrscheinlich, dass aus dieser ersten Zeit des Glanzes schlechterdings keine Kunstwerke als Zeugen übrig geblieben wären. Aus der Masse der minderwertigen und offenkundig späten Skulpturen hebt sich eine kleine Zahl durch gute Arbeit auffällig hervor. Alle französischen Gelehrten, die aus eigener Anschauung — und zum Teil aus jahrzehntelanger Beobachtung an Ort und Stelle — urteilen, Beulé wie Héron de Villefosse, Waille wie De la Blanchère, Monceaux und Gauckler, stimmen darin überein, dass jene kleine Zahl vorzüglicher Werke in die Zeit Jubas II. zu setzen sei [13]), und zu dieser Zahl gehören auch die beiden Statuen, um die es sich hier handelt.

Es ist auffällig, wie gross innerhalb der klaren und schlagenden Uebereinstimmung die Unterschiede im Einzelnen sind, welche die Berliner Statue von denen in Cherchel unterscheiden. Ich versuche diese Unterschiede zu bezeichnen, indem ich von den beiden Statuen in Cherchel nur die eine besser erhaltene, von der ich einen Abguss vor mir habe, nenne, die zweite dagegen, die ich nur aus der Photographie kenne, nicht immer wieder ausdrücklich namhaft mache. Nach Gaucklers Angabe, welche durch die Photographie, so viel ich sehen kann, lediglich bestätigt wird, stimmt diese zweite Statue in Cherchel mit der ersten im Ganzen und im Einzelnen so vollständig und genau überein, dass was von der ersten gesagt wird, ohne weiteres auch für die zweite gelten muss.

Während die Berliner Statue und die in Cherchel in der Gesamtanlage so gleich sind, dass beide Copien nur mit der mechanischen Hilfe des Punktirens von dem gemein-

samen Vorbild übertragen sein können, ist die Berliner Copie, unabsichtlich oder absichtlich, um $3^{1}/_{2}$ Centimeter grösser geraten, und zwar verteilt sich dieser Unterschied so, dass der Oberkörper um $2^{1}/_{2}$, der Unterkörper um 1 Centimeter grösser ist[14]). Der Kopf ist stärker zur Seite geneigt und die Durchführung im Gewand in allem und jedem so verschieden, dass bei einer der beiden Copien die Punkte nur die Gesamtanlage und die Hauptformen bestimmt haben können, aber nicht zahlreich genug gesetzt waren, um alle Einzelformen fest zu legen, dass die Ausführung im Einzelnen vielmehr dem Belieben des Bildhauers überlassen blieb. Man hat ohne weiteres den Eindruck, dass es die Berliner Statue ist, bei der der Bildhauer von dem Vorbild frei und willkürlich abgewichen ist, und dieser Eindruck wird sich im Verlauf unserer Untersuchung immer mehr als richtig erweisen.

Das Gewand erscheint bei der Statue in Cherchel weit einfacher, strenger und altertümlicher. Ein dicker weicher und schwerer Wollenstoff fällt und zieht sich in den einfachen schweren Falten und Linien, wie sie der Natur dieses Stoffes gemäss sind. Bei der Berliner Statue hat der Bildhauer eine weit reichere, umständlichere Falten- und Linienführung angewendet, die indes der Natur des Wollenstoffes widerstrebt und sich überhaupt in keinem Stoffe, weder in Wollen- noch in Linnenzeugen, so herstellen lässt. Er lässt durch das Gewand den Hals höher und rundlicher mit mehrfach wiederholten Linien begrenzen. Auf der Brust sind feine Faltenhöhen und Faltenlinien in reichem Spiel hin und her geführt. Der Gewandbausch unter dem Ueberschlag ist in reichen dicken und aufquellenden wirren Massen zurecht gelegt, die einfachen canellurartigen Steilfalten, die an der Statue von Cherchel über dem linken Bein herabfallen, sind flacher gegliedert und zerschnitten, die gross geführten Faltenzüge an und neben dem rechten Bein umständlicher, rundlicher und kleinlicher geworden. Offenbar war der Künstler bestrebt, durch diese ausführlichere Zeichnung die Formen des Körpers deutlicher modellirt hervortreten zu lassen. Aber wenn ihm dies für die Vorderansicht, auf deren Wirkung er hauptsächlich Bedacht nahm, gelungen sein mag, so hat doch bereits in der Vorderansicht die ursprüngliche lebensvolle Kraft der Bewegung fühlbar eingebüsst und noch auffälliger sind die Nachteile, die seine Veränderungen in den Seitenansichten und in der Rückenansicht hervorgebracht haben. Bei dieser sieht der Gewandbausch unordentlich und leblos aus; leblos und matt sind die flachen breiten Faltenzüge, die aus den runden, tief gehöhlten und scharf gezeichneten Falten der Statue von Cherchel geworden sind. In der Ansicht der rechten Seite ist alle Kraft der Bewegung verloren gegangen. Auch sieht man deutlich, dass der Künstler die Tracht, die ihm fremd war, nicht mehr verstanden hat. Bei der Statue von Cherchel liegt das Gewand in mehrfachen Lagen lebensvoll und scharf gezeichnet über der Schulter; der Oberarm ist nackt, nur zu einem Teil durch das rückwärts herabfallende Gewand verdeckt, wie wir es so

oft an attischen Werken des fünften Jahrhunderts vor Christ sehen. Bei der Berliner Statue ist an Stelle der deutlichen Gewandlagen auf der Schulter eine oberflächliche rundliche Faltenführung getreten, und der nackte Oberarm ist mit einem genestelten Untergewandärmel bekleidet, der freilich auf attischen Denkmälern aus derselben Zeit oft vorkommt, aber in Verbindung mit einem derartigen Obergewand ungewöhnlich ist. Bei der Ansicht der linken Seite erscheint der genestelte Aermel durch die darüber fallenden Gewandteile stärker verhüllt; von der scharfen Zeichnung der Gewandlagen über der Schulter ist mehr übrig geblieben als auf der anderen Seite. Aber auch hier ist durch das Streben nach einer reicheren Gliederung und den Wunsch, den Oberarm durch besondere Faltenmassen herauszuheben, die einheitliche Wirkung, wie die Statue von Cherchel sie zeigt, aufgehoben worden.

Wie die Gesamterscheinung und die Durchführung des Gewandes, so weist der Kopf der Statue von Cherchel ursprünglichere, einfachere und kraftvollere Formen auf, als der Kopf der Berliner Statue, und zur Erklärung reicht es nicht aus, dass bei diesem gerade die obere Gesichtshälfte etwas durch Ueberarbeitung und Glättung gelitten hat. Die Unterschiede liegen in der Anlage selbst. Die messbaren Masse des Gesichts sind fast völlig gleich; nur ist bei der Statue von Cherchel die Entfernung zwischen den Wangenbeinen um fast 1 Centimeter, zwischen den äusseren Augenwinkeln um $^1/_2$ Centimeter kürzer. In der Vorderansicht wie im Profil zeigt der Kopf der Statue von Cherchel deutlich einen volleren und festeren Umriss; seine Augen sind runder und kräftiger gezeichnet; die Lippen voller und sie sind lebendiger bewegt; die Windungen der Locken reichen weiter in Stirn und Wangen hinein und tiefer über die Ohren herab. Der Ausdruck, der aus den starken und wahrhaftigen Zügen des Antlitzes spricht, ist eindringlicher Ernst und eine fast wilde, trübe Feierlichkeit, nicht Sanftheit und Anmut, deren Hauch bei dem Gegenbild die strenge Hoheit leicht umspielt.

Das Ergebnis dieser ausführlichen Vergleichung ist einfach und klar. Die Berliner Statue ist nicht eine treue Copie des Vorbildes, sondern eine absichtlich und willkürlich verändernde Umbildung. Ohne Zweifel hatte der Bildhauer, der sie ausführte, die Meinung, dass er das alte Werk, das er wiederzugeben hatte, verbessere und verschönere, indem er es von seinem eigenen künstlerischen Ideal und von seiner eigenen künstlerischen Gewöhnung aus umformte. Er verfuhr dabei, wenn ich das Verhältnis seiner Nachbildung zum Original durch ein sehr bekanntes Beispiel aus der neueren Kunstgeschichte verdeutlichen darf, ganz ähnlich wie der niederländische Meister der Dresdener Wiederholung der Holbeinischen Madonna mit dem Darmstädter Original. Die Statue in Cherchel dagegen ist offenbar mit der Absicht gearbeitet, das Vorbild treu wiederzugeben. Sie kann so wenig wie irgend eine fremde Copie das Vorbild selbst er-

setzen. Sie wird weder die Vollkommenheit und Feinheit, noch die schlichte Naturauffassung des um Jahrhunderte älteren Vorbildes erreichen, sondern manche Formen derber und leerer, manche schwächlicher und lebloser wiedergeben. Aber diese Abweichungen sind nicht absichtlich und willkürlich meisternde Aenderungen, sondern unabsichtlich und unwillkürlich entstandene Mängel. Wir müssen deshalb, wenn wir die kunstgeschichtliche Bestimmung des Originalwerks versuchen, von dem uns so verschiedenartige Copien vorliegen, von der Berliner Statue einfach absehen und uns ausschliesslich an die Statue von Cherchel halten.

III.

Bei dem Versuch einer genaueren kunstgeschichtlichen Bestimmung gehe ich aus von den wol erwogenen und wol empfundenen Sätzen, in welche Gauckler seinen Eindruck und sein Urteil über die beiden Statuen von Cherchel zusammenfasst:

„Elles sont sensiblement plus grandes que nature, sans cependant éveiller l'idée du colossal. Destinées, selon toute apparence, à être vues de loin, elles présentent le même aspect architecturale que les caryatides de l'Erechthéion d'Athènes, ou les danseuses de bronze trouvées à Herculanum, ou encore la statue restaurée en Démèter du musée de Berlin. Tous les détails de leur attitude et de leur costume sont calculés de façon à assurer la prédominance des lignes verticales et à donner aux statues l'apparence massive de colonnes animées.

Les deux femmes se tiennent debout, immobiles, regardant droit devant elles. Le poids du corps porte d'aplomb sur la jambe gauche, tandis que le genou droit s'avance un peu et que le pied droit se soulève légèrement. Les bras tombent le long du corps par un mouvement naturel qui fait ressortir la prestance de la poitrine ferme et saillante. Ils se relèvent à partir du coude et se portent en avant presque horizontalement, le bras droit restant un peu abaissé, tandis que le gauche se relève davantage.

Le vêtement est celui des femmes athéniennes du V[e] siècle, celui que portent les jeunes filles de la frise du Parthénon. C'est un long chiton double, fait d'une seule pièce d'étoffe épaisse et lourde, dont la partie supérieure, s'agrafant sur les deux épaules, laisse les deux bras à nu et se rabat librement sur la poitrine. Il encadre le corps de lignes bien soutenues: descendant jusqu'aux pieds, chaussés de socques à hautes semelles, il se creuse autour des jambes en plis verticaux, cannelés, mais dont la symétrie, étant rompue par le mouvement, n'a rien d'excessif. Il est serré à la taille par une ceinture,

par-dessus laquelle il retombe en formant un épais bourrelet, ménagé à dessein. Le buste est en outre recouvert en partie par le voile qui descend du sommet de la tête, et dont les lignes verticales, encadrant largement le cou, doublent l'épaisseur apparente de l'attache qui unit la tête aux épaules et lui donnent une ampleur en harmonie avec les dimensions massives du reste de la statue.



Sterope vom Zeustempel in Olympia.

Le visage plein et rond a une expression grave, dont la sévérité est tempérée par un demi-sourire et par la légère inclinaison de la tête. De longues mèches de cheveux bouclés, aux ondes profondément creusées, sont réparties en deux bandeaux qui encadrent le front de leurs larges festons. Un cordon placé en arrière et presque invisible ceint la tête comme un diadème et maintient l'ordonnance symétrique de la coiffure.

L'originale grec auquel se rattachent ces deux statues appartient à la meilleure époque de l'art attique au V[e] siècle; sa date semble devoir être placée vors 420 avant notre ère. Les répliques du musée de Cherchel ont sans doute été sculptées au temps de Juba II: elles ne sont pas irréprochables; il y a de la sécheresse dans le rendu des draperies; la coiffure manque de simplicité et de souplesse; le modelé des chairs qu'on devine sous le vêtement est incorrect par endroits; la oourbure du ventre n'est pas assez accusée, les cuisses sont un peu trop longues; mais si l'on peut relever dans le détail quelques faiblesses, l'ensemble est traité avec une fermeté et une ampleur qui rappellent la majesté de l'art de Phidias."

In der allgemeinen kunstgeschichtlichen Bestimmung trifft demnach Gauckler mit Conze zusammen und wie einst Levezow beruft er sich vor allem auf die Uebereinstimmung mit den Mädchen am Parthenonfries. Mit vollem Recht. Aber eben deshalb ist mir Gaucklers genauere Zeitangabe „vers 420 avant notre

ère“ so auffällig, dass ich in dieser Zahl fast einen Druckfehler vermute. Denn jedesfalls kann der Parthenonfries nur die untere, nicht die höhere Zeitgrenze abgeben. In der Statue von Cherchel lassen sich noch manche Eigenheiten und Gewohnheiten der altertümlichen Kunst erkennen, die im Parthenonfries bereits überwunden sind, zumal in der Darstellung des Gewandes.

Als auffällige und deutliche Beispiele der Fortentwicklung von solchen Gewandfiguren, wie sie sich zum Teil in sehr rascher Folge vollzogen hat, stelle ich die folgende Reihe zusammen.

Die meist Sterope genannte Figur aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels[15]), dann die beiden, von Winter dem Alkamenes zugesprochenen Figuren der Prokne auf der Akropolis von Athen und der in Pergamon gefundenen sogenannten Hera des Berliner Museums[16]), endlich die Koren vom Erechtheion.



Kore vom Erechtheion in Athen.

Das Werk, dessen treues Abbild uns die Statue in Cherchel vor Augen stellt, hat seine Stelle zwischen der Sterope und den beiden Statuen des Alkamenes. Denn die Statue in Cherchel zeigt eine freiere und reichere Anordnung des Gewandes, als die Sterope, aber sie ist einfacher und schlichter als die Statuen des Alkamenes; und wenn sie diesen in der wirkungsvolleren und reicheren Anordnung des Bausches unter dem Ueberschlag wie der von den Schultern herabfallenden Gewandfalten, und in dem deutlicheren Gegensatz der Stand- und Spielbein umgebenden Gewandformen schon näher steht, teilt sie mit der Sterope eine entscheidende Eigentümlichkeit — die Naturwahrheit in der Darstellung des für das Gewand vorausgesetzten Stoffes, über welche ich schon bei dem Vergleich der Berliner Statue mit der aus Cherchel zu sprechen hatte.

Bei fast allen der uns erhaltenen Statuen aus den Giebeln des Parthenon werden wir niemals genug bewundern können, wie gewaltig und kühn die mächtige Phantasie

ihres Urhebers sie von Anfang an als Marmorwerke gedacht, wie unmittelbar er seine Naturanschauung von Körper und Gewand in den Stein umgesetzt hat, wie die nur in Marmor möglichen Gewänder als Ausdrucksmittel für Form und Bewegung verwendet sind[17]. Aber jeder grosse künstlerische Fortschritt birgt — und um so mehr je mehr er Gemeingut Vieler wird — eine Einbusse oder mindestens eine Gefahr in sich. Was in den Parthenongiebelfiguren so gross erscheint, was auch noch in den, wie diese, zum Schmuck der Architektur bestimmten Koren des Erechtheions dem Reize einer einheitlichen Wirkung dient, ist sehr bald in Folge des flotten handwerklichen Betriebes und der massenhaften Herstellung von Marmorarbeiten, nicht nur für Handwerker, sondern auch für hoch stehende Künstler zu einer äusserlich überkommenen Gewöhnung geworden. Schon bei den Koren macht sich, wie mir scheint, dies Element des Handwerklichen stark geltend. Jedesfalls aber kann der genauere Vergleich von Anlage und Durchführung des Gewandes nur dahin führen, das Vorbild der Statue von Cherchel älter anzusetzen. Auch die Arbeit selbst bestätigt dies. Die Marmorarbeit an den Koren ist mit sehr starker Benutzung des laufenden Bohrers durchgeführt; und die Anlage hat auf die Verwendung dieses Hilfsmittels gerechnet. Das Original, welches der Statue von Cherchel zu Grunde lag, kennen wir leider nicht. Aber in dieser besten Copie führt keine Spur darauf, dass an dem Original, das wir uns anders als in Marmor zu denken keinen Anlass haben, der laufende Bohrer angewendet gewesen wäre oder dass der Künstler bei der erfindenden Gestaltung für die Durchführung auf dieses technische Hilfsmittel gerechnet hätte. Aber auch wenn das Original von Erz gewesen sein sollte, würde der Unterschied in der Durchbildung der Formen bestehen bleiben, da die fortschreitende Veränderung in dem Vortrag der Formen in den Bronze- und Marmorwerken im Wesentlichen gleichmässig verlaufen ist und die hauptsächlich in Bronze arbeitenden Künstler und die vorzugsweise in Marmor thätigen Bildhauer von einander stetig gelernt und Vorteile übernommen haben.

Ich habe die aufgestellte Statuenfolge absichtlich auf wenige Beispiele beschränkt, über deren Stil und Charakter kein Zweifel besteht, und die mir für den gegenwärtigen Zweck besonders lehrreich schienen. Die Reihe würde sich leicht durch andere Rundfiguren und durch die Darstellungen auf Reliefs beträchtlich vermehren und mannigfaltiger ausgestalten lassen Ich begnüge mich auf einige Reliefs hinzuweisen.

An die Sterope schliessen sich an die wol noch etwas altertümlicheren Frauengestalten auf den Metopen des olympischen Zeustempels. Zeitlich sehr nahe werden der Prokne und der sog. Hera die Mädchen am Parthenonfries stehen, aber nach der Anordnung des Gewandes scheinen sie etwas früher gearbeitet zu sein, und noch früher sieht die hier zunächst in Betracht kommende Demeter auf dem eleusinischen Relief aus — ich nenne so die Figur zur Linken vom Beschauer aus. Mit dem Parthenonfries

verwandt sind das Orpheus- und das Peliadenrelief, und auf diesem letzteren wieder springt die grosse Aehnlichkeit der stehenden Peliade mit der Prokne und der sog. Hera in die Augen.

Zu der gleichen kunstgeschichtlichen Bestimmung führen die Betrachtung der Art, wie die Statue von Cherchel steht, und die Betrachtung des Kopftypus, den sie aufweist.

Ihr Stand entspricht nicht der von Polyklet ausgebildeten Schrittstellung, in welcher der entlastete nachgezogene Fuss stark zurücktritt; aber er ist auch von dem Stand der Phidiasschen Parthenos deutlich verschieden.

Die Parthenos steht auf der vollen Sohle des rechten Fusses, den linken Fuss hat sie mehr zur Seite als zurück gesetzt[18]. Für die besondere Art dieses Standes, wie die Parthenos sie zeigt, war offenbar die Bewegung der vorgestreckten rechten Hand, welche auf ihrer Fläche die schwere Nike zu halten hatte, massgebend. Es ist in der That bei einer solchen Haltung und Belastung der Hand die natürlichste und bequemste Stellung der Füsse, die man finden kann, und gewiss hat Phidias diese Fussstellung nicht wie Polyklet seine Schrittstellung aus einer allgemeinen Theorie künstlerischer Schönheit oder Zweckmässigkeit heraus, sondern deshalb gewählt, weil er sie in diesem einzelnen Falle als der Natur genau entsprechend erkannt hatte. Die von Phidias in einem so berühmten Werke angewendete Fussstellung ist in der Folge vielfach, auch wo sie dem Gesamtmotiv weniger entsprach, benutzt und vielfach umgebildet und endlich der polykletischen Pose angenähert und in sie übergeleitet worden.

Ungefähr auf demselben Punkt der kunstgeschichtlichen Entwicklung, den der Stand der Parthenos bezeichnet, aber noch weiter von der polykletischen Pose entfernt und noch deutlicher der altertümlichen Kunst verwandt, ist die Fussstellung der Statue von Cherchel. Aehnlich wie bei der Parthenos sind hier die Massen verteilt und gegliedert; aber der Fuss des mehr entlasteten Beins ist nicht wie bei der Parthenos zur Seite und zurückgesetzt, sondern vorwärts geschoben, wie in unmittelbarer Fortsetzung des auf dem Boden vorwärts schiebenden Ganges, den wir von altertümlichen Statuen und altertümlichen Reliefs kennen. Bei den Statuen, welche den Stand der Parthenos wiederholen, ist der Fuss des Standbeins meist ein wenig nach aussen gewendet. Bei der Fussstellung der Statue von Cherchel konnte der Fuss des Standbeins der Natur gemäss gerade vorwärts gerichtet bleiben, während der Fuss des mehr entlasteten Beines ziemlich stark nach aussen gedreht ist.

Von Statuen, welche dieselbe oder eine sehr ähnliche Fussstellung zeigen, sind in erster Linie die stehenden Figuren aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels zu nennen; von den beiden Frauen ist die Sterope auch nach der Gesamterscheinung die der Statue von Cherchel näher verwandte. Auf den Metopen des Zeustempels sind alle ruhig aufrecht dastehenden Figuren ebenso oder ähnlich gestellt, in der Gesamt-

erscheinung sind selbstverständlich am nächsten verwandt die weiblichen Gewandfiguren, Athena auf der Augiasmetope und die Hesperide.

Im Bereich der attischen Kunst bietet der Parthenonfries in seinen stehenden und schreitenden Frauen eine bequeme Reihe von Beispielen für die gleiche oder ähnliche Anordnung wie des Gewandes, so auch der Füsse, und dieselbe Fussstellung kehrt auch auf anderen Reliefs wieder. Dagegen weiss ich von grossen weiblichen Gewandfiguren aus der gleichen Epoche nur die Koren vom Erechtheion anzuführen, bei deren kraftvoll aufstrebender Haltung die der Statue von Cherchel entsprechende Stellung der Füsse bestimmend mitwirkt. Sonst scheint gerade damals diese auf einer etwas älteren Stufe der Entwickelung so viel verwendete Standart abgekommen zu sein, zuerst für weibliche Gewandfiguren, dann auch für nackte männliche Statuen, bei denen sich leichter als bei jenen mannigfache Veränderungen des einfachen Schemas ergeben. Für die Frauen wurden die aus der Parthenos hergeleiteten, nach und nach in die polykletische Schrittstellung übergehenden Arten des Standes vorgezogen, und ebenso ersetzte bei männlichen Gestalten diese polykletische Stellung die kraftvollen, breiten und freien Standarten, wie sie bisher üblich waren. Auf lange Zeiten hin gewann die polykletische Fussstellung nicht ausschliessliche, aber weitaus überwiegende Geltung, und während früher bei Relieffiguren im Profil sehr häufig das dem Reliefgrund nähere Bein vorgesetzt, das dem Beschauer nähere gerade stehend dargestellt worden war, wurde nun das umgekehrte zur selten ausser Acht gelassenen Regel.

Wie für die Gesamterscheinung, für die Art des Stehens, für die Anordnung und Durchführung des Gewandes die Sterope aus dem olympischen Ostgiebel einerseits, die Koren vom Erechtheion anderseits die Grenzen abgeben, zwischen welche das gemeinsame Vorbild der beiden Statuen in Cherchel und unserer Berliner Statue fallen muss, ebenso sind dies die äussersten Endpunkte, zwischen welche der Kopf zeitlich einzusetzen ist, und es leuchtet ohne Weiteres ein, dass er dem Kopf der Sterope weit näher steht als den Köpfen der Koren oder, um noch andere Beispiele anzuführen, dem sogenannten Theseus aus dem Parthenonostgiebel oder auch dem Weberschen Kopf, der in der äusseren Anordnung des Haares noch verwandt ist. Vielmehr kann der leider so unglücklich erhaltene Kopf der Sterope geradezu als Vorstufe gelten. Die Köpfe auf den Reliefs aus dem gleichen Zeitabschnitt haben nicht selten eine allgemeine oder ungefähre Aehnlichkeit; aber sie bieten keine Handhabe zu einer genaueren Bestimmung. Der wichtigsten Vergleichung aber, die man am liebsten vornehmen möchte, der Vergleichung mit dem Kopf der Phidiasschen Parthenos stellen sich grosse, nicht zu überwindende Schwierigkeiten entgegen.

Wie über die Gesamterscheinung der Parthenos, über ihre Haltung und Tracht, über Waffen und Beiwerk kein Zweifel ist, so haben sich auch für Kopf und Helm alle

Aeusserlichkeiten feststellen lassen, für den Gesichtstypus wenigstens die Grenzen, innerhalb deren sich unsere Vorstellung zu halten hat[19]). Aber wir besitzen kein Werk, das von den Gesichtszügen der Parthenos ein wirklich treues, zuverlässiges und ausreichendes Abbild gäbe. Von den statuarischen Nachbildungen, an die wir uns hierfür wenden müssen, nenne ich die drei, die mir hier, in den Königlichen Museen, im Original oder im Abguss zugänglich sind: den Abguss der bei dem Varvakion gefundenen Statuette, den in Rom gefundenen bemalten Marmorkopf, Nummer 76 A[20]), den überlebensgrossen Kopf — oder genauer gesprochen die Vorderhälfte eines solchen Kopfes — dessen Zugehörigkeit zu der grossen pergamenischen Copie der Parthenos sich erst im vergangenen Jahre herausgestellt hat[21]).

Die athenische Statuette ist eine Arbeit von geringem künstlerischen Wert. Wie ihr Urheber seine Aufgabe nahm, wollte und konnte er bei dem im Vergleich mit dem Vorbild überaus kleinen Massstab überhaupt nur darauf ausgehen, einen dürren Auszug aus der überwältigenden Gesamterscheinung der Parthenos zu geben[22]). Er wiederholte, so weit es gelingen mochte, gewissenhaft und treu die äussere Anordnung im Ganzen und im Einzelnen, und die Farben halfen der Aehnlichkeit mit dem Goldelfenbeincoloss nach; aber er verzichtete auf den Reichtum von Schmuck und Schönheit, den das Vorbild in sich schloss. Er hat es schwerlich auch nur versucht, von dem eigentlichen Charakter der Form, von der hohen, schlichten und strengen Auffassung und Wiedergabe der Natur, wie wir sie bei Phidias voraussetzen dürfen, ein wirkliches Abbild zu geben, und keinesfalls reichte dafür sein Können aus. Vielmehr sind schon bei dem handwerklichen Teil der Herstellung, bei der Uebertragung ins Kleine auffällige Fehler vorgekommen. Arme und Hände sind zu massig und plump geraten; der Mund ist übertrieben gross und breit.

Die Statuette behält ihren ausserordentlichen Wert als Hilfsmittel für den Versuch, die äussere Erscheinung der Parthenos festzustellen. Aber sie versagt, sobald es sich um die Formgebung im Einzelnen und Feinen handelt, und — was schlimmer ist — sie versagt völlig für unsere Vorstellung von der künstlerischen Wirkung. Wir empfinden dies besonders schmerzlich gerade für den Kopf.

Der Marmorkopf in den Königlichen Museen hat den Vorzug, dass er wenigstens in Lebensgrösse gehalten ist. Aber auch er ist eine künstlerisch geringe Leistung. Während das Gesicht wie die übrigen nackten Teile der Varvakionstatuette überhaupt keine wirkliche Durchbildung der Formen zeigen, ist hier die Arbeit „trocken“, ängstlich, kleinlich, fast süsslich und offenbar mit der Absicht auf Eleganz und auf eine äusserliche Glätte durchgeführt, welche gemeinsam mit der Farbentönung an das Aussehen des Elfenbeins, aus dem das Gesicht der Parthenos bestand, erinnern sollte. Von der Gewalt des Vorbildes ist auch hier nichts zu spüren.

Weit höher steht die grosse Athena aus Pergamon; sie ist zugleich die freieste und die künstlerisch beste Nachbildung der Parthenos; sie kommt auch durch ihre Grösse dem Eindruck des Vorbildes am nächsten, obwol sie noch immer unter der Hälfte des Massstabes zurückbleibt.



Kopf der pergamenischen Copie der Parthenos.

Auf eine starke Wirkung im Ganzen ausgehend hat der Bildhauer eine ängstliche, kleinliche Nachahmung im Einzelnen gar nicht beabsichtigt, sondern er hat, wie ein kühner und zur Meisterschaft geübter Uebersetzer, das, was ihm das Wesentlichste und Grossartige des berühmten Vorbildes schien, ohne weiteres in der ihm persönlich geläufigen freieren Formensprache wiedergegeben, wie sie durch die neue Kunstanschauung seiner Zeit und durch das Können seiner nächsten Vorgänger und Lehrer ausgeprägt war. In dem Antlitz offenbart sich das, was wir pergamenische Art zu nennen pflegen, am deutlichsten in der Bildung der tief liegenden Augen und in den lebendigen Formen des atmenden Mundes, auch in der Arbeit der die Stirne und die Wangen umgebenden Haarmassen, deren freie Gliederung und Durchführung die steifere und zierlichere Anordnung ersetzt, welche, wie es scheint, dem Vorbild eigen war. Es ist auffällig, wie viel der Bildhauer aus seiner veränderten Kunstanschauung heraus dennoch von dem

hohen, feierlichen und strengen Charakter seines Vorbildes bewahrt hat — er muss bei seiner freien Nachbildung von bewundernder Ehrfurcht für das grosse Werk des Phidias erfüllt gewesen sein.

Die Aehnlichkeit des Gesichtes dieser pergamenischen Copie der Parthenos mit den Köpfen der Statuen von Cherchel und Berlin springt in die Augen. Trotz aller Verschiedenheit der stilistischen Durchführung lässt sich die ursprüngliche Gleichartigkeit der beabsichtigten Wirkung noch erkennen in den festen und grossen Umrissen der Vorderansicht und des Profils, vor allem aber in der Gesamtanlage, in den Grundformen, wenn man so sagen darf, in der Architektur des Kopfes und in der Verteilung der Massen. Man darf, wie ich glaube, den Kopf der Statue von Cherchel geradezu benutzen, um die wirkliche Vorstellung davon, wie die Gesichtszüge der Parthenos aussahen, zu unterstützen und zu beleben. Denn dieser Kopf schliesst sich im Grossen und Kleinen auf das engste an sein der Parthenos gleichzeitiges und gleichartiges Vorbild an und er ist frei von den modernen Zügen, welche in den pergamener Kopf hineingeraten sind.

Bei der Sachlage, wie alle vorstehenden Ermittelungen und Erörterungen sie klar legen, drängt sich — ich mag dies nicht unausgesprochen lassen — für das grossartige Werk, das wir aus den Statuen von Cherchel und Berlin kennen lernen, unwillkürlich der Name des Phidias auf die Lippen. Ob mit Recht? Fest steht, dass die Kunststufe, der wir jenes Werk zuteilen mussten, die gleiche ist, wie die, auf der die Parthenos entstand. Fest steht, dass nur ein grosser Künstler von starker Persönlichkeit ein derartiges Werk schaffen konnte. Fest steht, dass so wie wir es hier an einem prächtigen neuen Beispiel kennen lernen, die feierlichen Gewandstatuen des Phidias und der ihm nahe stehenden Genossen und Schüler aussahen. Weiter zu gehen, haben wir, so viel ich sehe, zur Zeit kein Mittel.

Nicht einmal die Deutung lässt sich mit wirklicher Sicherheit geben.

Als Beulé im Jahr 1859 die eine, des Kopfes entbehrende Statue in Cherchel sah, bezeichnete er sie ohne weiteres als Replik einer der Koren vom Erechtheion. Seitdem sind die beiden Statuen von Cherchel mehrfach für sog. Karyatiden erklärt worden und gerade der Umstand, dass es zwei gleiche Statuen sind, die in Cherchel zu Tage kamen, mag diese Benennung empfohlen haben. Aber sie ist nicht richtig. Bereits Waille hat dagegen eingewendet, dass der Kopf, der auf die 1879 gefundene Statue aufpasst, das Gewand oben aufgelegt und schleierartig herabfallend zeigt, in einer Weise, wie sie einer Karyatide nicht entsprechen würde. Noch weniger kann man sich eine Gebälk tragende Kore mit geneigtem Kopf denken. Weder das Motiv noch irgend eine Spur auf dem Kopfe, die doch nicht fehlen könnte, kein äusserliches Kennzeichen führt auf die Verwendung der Statuen als Gebälkträgerinnen. Und, auch abgesehen vom Kopf, dessen Zugehörigkeit Beulé noch nicht kennen konnte, war der Eindruck einer Verwandt-

schaft mit den Koren im allgemeinen richtig; aber es war ein Irrtum von der Wiederholung einer dieser Koren zu reden. Wenn Waille statt dess fragweise die Benennung als Muse oder Hera vorschlägt, so hat er damit gewiss nichts als Möglichkeiten vorbringen wollen. Gauckler hat auf jede Deutung verzichtet.

Die Berliner Statue ist in den vorwinckelmannischen Zeiten als Vestalin, dann als Hera, hernach als Hestia, zuletzt meist als Demeter bezeichnet worden. Bestimmend war dafür die Feierlichkeit und Würde der Erscheinung. Indess beruht der Eindruck matronaler Fülle und Würde, den man hervorgehoben hat, doch wesentlich auf der überaus reichen und schweren Gewandung. Der Körper selbst hat die schmalen Hüften und breiten Schultern, wie sie in der Epoche, der das Urbild angehört, auch bei den Frauenstatuen üblich waren, wie sie sich auch noch in den erhaltenen Parthenongiebelfiguren und in den mit diesen verwandten Werken wiederfinden. Aus der Bildung des Körpers und des Kopfs ist nicht zu erkennen, wer dargestellt werden sollte. Kenntlich wurde die Figur, da auch die feierliche Gewandung und die Verschleierung des Hinterhauptes kein ausschliessliches Kennzeichen abgeben, nur durch die Attribute, die ihr beigegeben waren, und auch wol durch die Stelle, an der sie sich befand.

An allen drei übereinstimmenden Statuen, die uns erhalten sind, fehlen mit den Unterarmen die Attribute, und man kann mit gleichem Rechte sehr verschiedenes vermuten. Gewiss liegt es nahe, in der linken Hand ein Scepter zu denken; aber das Scepter kommt nicht nur der Demeter und Hera zu; die halb gesenkte Rechte kann Aehren so gut wie jede Frucht und jede Blüte und jeden anderen leicht fassbaren Gegenstand gehalten haben.

Der Kreis der Möglichkeiten lässt sich nur verengen, wenn es gelingen sollte, so gleichartige oder so nah verwandte Darstellungen aufzufinden, dass wir daraus auf dasselbe massgebende Vorbild oder doch auf eine stetig und gleichmässig wiederholte Vorstellung schliessen dürfen. Leider sind nicht viele Beispiele vorhanden, die zu einem solchen Versuch reizen können. Es kommen, so viel ich sehe, ernstlich nur in Betracht das grosse Relief aus Eleusis und das Bruchstück eines kleineren Reliefs, das ebenfalls in Eleusis gefunden worden ist.

Unverkennbar erinnert die Demeter des eleusinischen Reliefs, also die Figur links vom Beschauer, in der feierlichen Würde der Erscheinung, im Gewand und auch in der Art des Stehens an unsere Statuen. Otto Jahn fiel die Verschiedenheit in der Auffassung der beiden Göttinnen auf. „Während die eine mit der Fackel in Haltung, Gewandung, in der Behandlung des Haars die bis in die einzelnen kleinen Motive durchgebildete Freiheit der attischen Kunst zeigt, verrät die gegenüber stehende mit dem Scepter in allen diesen Beziehungen eine Altertümlichkeit, welche in ihrer gradlinigen Einfachheit an die Giustinianische Vesta erinnert. Wenn man annimmt, dass der Künstler

bestimmte Bilder der Göttinnen in charakteristischer Weise wiedergab, so erklärt sich nicht allein diese Verschiedenheit, sondern man sieht ein, dass die Gegenwart der Gottheiten nur durch den Hinweis auf die allgemein verehrten Bilder selbst unzweideutig ausgedrückt werden konnte“ [33]).



Eleusinisches Relief.

Eine allbekannte Cultstatue der Demeter und eine ebenso bekannte Cultstatue der Kora — das also ist O. Jahns Schluss — sind in dem Relief kenntlich und unzweideutig wiedergegeben. So verständig und einfach diese Folgerung erscheint —, wir dürfen uns nicht darüber täuschen, dass sie erst dann zwingend sein wird, wenn es gelingt, die beiden Relieffiguren in allem Wesentlichen und Augenfälligen genau übereinstimmend auch statuarisch nachzuweisen. Gewiss mussten die beiden Gestalten dem Charakter der Göttinnen wie er in Aller Vorstellung lebte und in vielerlei Bildern ausgesprochen war, entsprechen. Aber war dazu die genaue Nachbildung einzelner Cultstatuen notwendig? Selbst wenn der Anblick einer berühmten und mächtig wirkenden Statue die Phantasie eines Bildners beherrschte — wo liegt die Gewähr, dass er auf alle Freiheit des künstlerischen Gestaltens verzichtete? Es ist dies um so unwahrscheinlicher, je weniger er sich der zwingenden Gewalt des Vorbildes bewusst und je fähiger er selbst war; es ist doppelt unwahrscheinlich in einer Zeit des reichsten Kunstbetriebes, in der jeder Bildhauer und jeder Steinmetz mit dem von den grossen Meistern erworbenen Gut unbefangen wie mit einem gemeinsamen Besitz frei zu schalten gewohnt war.

So oft ist es ein schwieriges Problem das rein Persönliche der Leistung von den allgemeinen Vorzügen einer künstlerisch hochstehenden Epoche zu scheiden — wenigstens im Gebiet der antiken Kunst. Die Schwierigkeit wächst, wo es sich um die Anordnung des Gewandes handelt. Bei der griechischen Frauentracht in ihren verschiedenen Er-

scheinungsformen, wie die uns erhaltenen Denkmäler sie zeigen, springt für uns vor allem das Gemeinsame, Feststehende in die Augen. Aus den Statuen und Reliefs können wir schwerlich die Unterschiede erraten, die sich im Leben aus der eigentümlichen Art das Gewand zu tragen ergeben haben müssen[24]). Aber nur zu oft ist auch nicht möglich, die besonderen Anordnungen und Aenderungen, welche die einzelnen Bildhauer aus bestimmten künstlerischen Absichten bevorzugten und erfanden, zu unterscheiden — am wenigsten, wo die Gewandung der Tracht des Lebens ähnlich bleiben sollte —; und wieder gaben entscheidende grosse Vorbilder eine allgemeine Regel ab, die für die allerverschiedensten Aufgaben, ohne jede Rücksicht auf den Gegenstand der Darstellung, gleichmässig angewendet wurde. Demnach konnte eine Gewandanordnung, die eine allgemein übliche Tracht des Lebens wiedergab oder von einer solchen ausging, in gleicher Weise für Statuen, für Hochreliefs und Flachreliefs benutzt werden, ohne dass selbst eine stilistisch gleichartige Durchbildung zu etwas anderem nötigte, als zur Annahme derselben Entstehungszeit — gewiss nicht zur gleichen Deutung. Für eine Relieffigur werden wir mit Sicherheit nur dann auf ein statuarisches Vorbild schliessen können, wenn diese Figur nicht reliefmässig aussieht, sondern statuenartig in der Fläche steht.

Auf dem grossen eleusinischen Relief ist die Demeter etwas schwer und ungefüge in die Fläche hineingerückt; die Gestalt der Kora erhebt sich leicht und frei. Man sollte meinen, Kora sei für das Relief componirt, Demeter aus einem statuarischen Typus übertragen[25]). Gerade für die Gestalt der Kora ist ein in der Anordnung des Gewandes übereinstimmender statuarischer Typus nachgewiesen worden. Zunächst in einer Statue in Villa Albani[26]), von der sich eine stilistisch, wie es scheint, treuere, aber weniger gut erhaltene Wiederholung in Cherchel gefunden hat[27]). Damit kommt überein ein auf der athenischen Akropolis gefundenes Bruchstück, das früher als Statuentorso galt[28]). Es hat sich herausgestellt, dass es vielmehr ein Hochrelief und zwar der Rest der von Carrey noch vollständiger gesehenen Figur von der Südmetope XIX des Parthenon ist[29]).

Während auf dem grossen Relief von Eleusis Kora in leichtem Schritt herantritt, zeigt die Albanische Statue einen festeren Stand. Das Gewicht des Körpers ruht hauptsächlich auf dem linken Fuss, aber der rechte Fuss ist nicht, wie bei dem Relief der entlastete linke, in freiem Spiel zurückgesetzt, sondern, der Standweise der Parthenos entsprechend, zur Seite gerückt. Der rechte Arm ist gesenkt, der linke Unterarm vorgestreckt. Der Kopf ist mit einer Haube bedeckt, unter der an den Schläfen kleine Locken sichtbar werden in einer Weise, welche an die ähnliche Anordnung z. B. bei manchen Nachbildungen der Parthenos erinnert.

Auch wenn der Bildhauer des Reliefs dieselbe ausgezeichnete Statue, die wir durch die Copien in Villa Albani und in Cherchel kennen, wiedergeben oder unzweideutig an sie erinnern wollte, lässt sich begreifen, dass er die Beinstellung so veränderte, wie

es bei der im Profil gegebenen Darstellung im Flachrelief zweckmässig war. Ebenso musste er die Arme der augenblicklichen Handlung entsprechend bewegen, und kleine Unterschiede im Gewand kommen nicht in Betracht. Aber warum hat er den Kopfschmuck verändert? Das volle Haar, das in reichen Wellen von der Stirne nach den Seiten zurückgestrichen und über dem Nacken in einem mächtigen Knoten aufgebunden ist, bleibt unbedeckt; nur ein kleiner Teil des schmalen Bandes wird sichtbar. Bei der Statue ist die ganze Masse des Haars durch die glatte Haube verhüllt. Ist der Reliefkünstler darin dem Vorbild treuer gefolgt, als der Bildhauer, der die Statue arbeitete? Das ist, so weit wir die Gewohnheiten der Bildhauer, die statuarische Copien verfertigten, kennen, nicht wahrscheinlich. Oder fand er für sein Relief die lebendig bewegte Haarmasse vorteilhafter als die einheitlich glatte Fläche der Haube? Das ist möglich, zumal bei der Grösse der Figur, obwol auf den Reliefs aus der gleichen Epoche oft genug mit Hauben versehene Köpfe und Köpfe mit offen sichtbarem Haar neben einander vorkommen und die Mithilfe der Farbe auch auf dem Relief nicht gefehlt haben kann. Der Unterschied in dem Kopfschmuck mag als unwesentlich gelten; jedesfalls aber hat der Künstler des Reliefs das statuarische Vorbild seiner Kora, wenn anders es der vorausgesetzte statuarische Typus ist, sehr frei und unbefangen benutzt und umgebildet. An eine solche, ihnen wol bekannte Statue der Kora konnten die Beschauer nur durch die Gesamterscheinung und unzweideutig nur durch den Zusammenhang der dargestellten Scene, durch den Ort, an dem sich das Relief befand, und vielleicht durch die Fackel in der Hand der Göttin erinnert werden.

Für die so statuenartig aussehende Demeter des Reliefs ist bisher ein übereinstimmender statuarischer Typus nicht nachgewiesen worden. Hat sich der Reliefbildner bei dieser Gestalt von dem Vorbild leiten lassen, das die Statuen von Cherchel und unsere Berliner Statue wiedergeben? Gleich ist die feierliche Gesamterscheinung mit der vollen schweren und reichen Gewandung, gleich auch die Art des Stehens, und kleine Abweichungen entscheiden so wenig dagegen, wie leichte Aenderungen in Haltung und Bewegung. Freilich fällt das Gewand nicht wie bei den Statuen über die Füsse auf den Boden herab, sondern lässt den rechten Fuss frei, in der Weise, die für die dorische Tracht in der älteren Zeit üblich war; auf dem linken Fuss liegt es tief auf[30]. Der Wunsch, im flachen Relief den rechten dem Beschauer näheren Fuss klar hervortreten zu lassen, mag dies Zurückgehen auf die ältere Sitte veranlasst haben. Aber unsere Statuen tragen ein auf den Kopf schleierartig aufgelegtes Gewandstück; auf dem Relief ist das herabfallende halblange Lockenhaar der Demeter unbedeckt. Ist es trotzdem möglich eine bewusste oder auch halb unbewusste Abhängigkeit von dem Statuenvorbild anzunehmen? Ich glaube, ja.

Wie man bei genauem Zusehen sehr wol erkennen kann, trägt die Demeter des

Reliefs dasselbe Schleiertuch wie die Statuen; nur ist es nicht auf den Kopf aufgelegt, sondern auf Nacken und Schultern herabgenommen, und der Künstler hat den beim Herabfallen nach aussen umgeschlagenen Rand durch eine Reihe besonderer kleiner Faltenhöhen klar und deutlich bezeichnet. Nur aus künstlerischen Gründen lässt sich diese Aenderung freilich nicht erklären. Gewiss war es bei der scharfen Profilstellung, auf der die Wirkung der Figur hauptsächlich beruht, vorteilhaft, in der allein möglichen flachen Modellirung Kopf und Hals nicht mit Gewand zu zerschneiden, sondern in ihren Formen ungestört zu zeigen. Aber der Bildner, dessen Meisterschaft wir in diesem Relief bewundern, muss seines Könnens so sicher gewesen sein, dass er gewiss nicht aus künstlerischer Bequemlichkeit eine Schwierigkeit umging. Vielleicht ist eine andere Erklärung möglich. Die attischen Frauen trugen ihr Schleiertuch bald auf dem Kopf aufgelegt, bald auf die Schultern herabgenommen, je nachdem es dem Orte, an dem sie sich befanden, angemessen war, und es die Sitte für ihr Auftreten vorschrieb. Sollten sich die Künstler und ihre Auftraggeber die Erscheinung der Demeter nicht auch darin den attischen Frauen ähnlich gedacht haben, dass die Göttin je nach der Stelle, an der sie auftritt, und je nach der Thätigkeit, in der sie begriffen ist, ihr Schleiertuch bald auf den Kopf aufnimmt, bald auf die Schultern herabfallen lässt? Hat nicht vielleicht gerade diese für uns so auffällige Besonderheit, dass das Lockenhaar der Demeter unverhüllt ist, den Beschauern in Eleusis ohne weiteres klar gemacht, dass die Scene, die im Relief so feierlich geschildert ist, nicht im Freien oder in einer offenen Halle, sondern in einem geschlossenen Raume, zu einer fest bestimmten Stunde vor sich geht? Wir wissen zu wenig von den heiligen Bräuchen in Eleusis, um auf solche Fragen zu antworten. Jedesfalls hat der Reliefbildner sein statuarisches Vorbild mit der Freiheit sicherer Meisterschaft der augenblicklichen Situation, in der die Göttin auftrat, gemäss neugestaltend wiedergegeben.

Wenn diese Ausführungen richtig sind, so kann O. Jahns Vorstellung, auch unter der Voraussetzung, dass die beiden statuarischen Typen, die er forderte aber nicht nachweisen konnte, aufgefunden sind, bestehen bleiben, und sie wird lebendig, indem wir einen Einblick in die Art des Schaffens, in das Mass künstlerischer Freiheit und Abhängigkeit gewinnen. Nur lässt sich der stilistische Unterschied, von dem O. Jahn hauptsächlich ausging, nicht mehr aus einer verschiedenen Entstehungszeit der statuarischen Vorbilder ableiten; er beruht, so weit er überhaupt vorhanden ist, auf der mehr oder minder freien Uebertragung in das Relief. Aber die Relieffiguren wiederholen die Statuen nicht unzweideutig in dem Sinne, wie O. Jahn es voraussetzte, — gewiss nicht für uns bei dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnis. Der Einwand bleibt offen, dass die Gleichartigkeit des Eindrucks ausschliesslich auf der Gleichheit der Epoche und der daraus sich ergebenden Gleichheit der Gewandmotive und der ganzen künstlerischen

Auffassung begründet sei, ohne jede Folge für den Inhalt der Darstellung. Die Frauen auf dem Parthenonfries tragen dieselbe Tracht wie die Demeter des Reliefs und die Statue von Cherchel und werden dadurch doch nicht zu Göttinnen. Es ist selbstverständlich, dass für einzelne Göttinnen bestimmte Gewandmotive, die ihrer Erscheinung zu entsprechen schienen und die man in berühmten Statuen dieser Göttinnen zu sehen gewohnt war, bevorzugt wurden. Aber es ist ganz undenkbar, dass Gewandtrachten, die im Leben und in der Kunst allgemein üblich waren, allein und ausschliesslich für die Darstellung einzelner Göttinnen, in diesem Falle also der Demeter und Kora, aufbewahrt sein sollten.



Bruchstück eines Reliefs aus Eleusis.

Auf der für uns als Ganzes verlorenen Parthenonmetope, die ich anführte, hat Carrey neben der der Albanischen Statue ähnlichen Figur eine Frau in langem reichem Gewand gezeichnet, die in ihrer Gesamterscheinung und auch durch das schleierartig vom Kopf herabgehende Gewandstück der Statue von Cherchel ähnlich gewesen zu sein scheint. Aber sie hielt keine Attribute in den Händen; ihre Arme sind vielmehr in der Weise bewegt, die oft angewendet wird, um Trauer und tiefes Nachdenken auszudrücken — es genügt dafür an die sinnende Peliade des Medeareliefs zu erinnern. Die Metopen dieser ganzen Reihe haben bisher keine zweifellose Deutung gefunden[31]). Um so weniger lässt sich aus dem Zusammentreffen mit den Statuen ein bündiger Schluss ziehen[32]).

Einen Schritt weiter scheint für die Statuen von Cherchel und Berlin das Reliefbruchstück aus Eleusis zu führen, dass ich hier abbilde.

Dieses Bruchstück, das 0,29 in der Breite, 0,36 in der Höhe misst, lag mir zunächst nur in der Photographie vor, die unter den bei dem athenischen Institut verkäuflichen Photographien mit Eleusis Nr. 42 bezeichnet ist. Die neue photographische Aufnahme, die der Abbildung zu Grunde liegt, verdanke ich den Herren Dragendorff und Schrader; sie ist vollständiger als die frühere, weil sie auch ein inzwischen von Herrn Dr. Heberdey hinzugefundenes Stück enthält[33]). Leider ist der Kopf sehr zerstört; aber

wenigstens sieht man jetzt, was vorher nur zu vermuten war, nämlich dass ein Gewandstück auf dem Kopf auflag. Dadurch wird die Aehnlichkeit mit unsern Statuen bestimmter, eine Aehnlichkeit, die freilich nicht vollständig und peinlich ist, weder in der Bewegung der Arme noch in den Einzelheiten des Gewandes, die jedoch die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit offen lässt, dass das Relief einen eben solchen statuarischen Typus, wie er in unseren Statuen vorliegt, leicht verändernd wiedergebe — etwa in der Weise wie auf vielen attischen Urkundenreliefs Athena nach dem Vorbild der Parthenos gestaltet auftritt, aber nicht nur bewegt, wie es die jeweilige Handlung erfordert, sondern auch in der Formgebung, die den Steinmetzen geläufig war[34]). Dass aber die Figur des Reliefs Demeter sei, kann, obwol es sich um ein Bruchstück handelt, fast als selbstverständlich gelten.

In Eleusis wie in Athen müssen nicht wenige Demeterstatuen vorhanden gewesen sein, in verschiedenen Zeiten errichtet und je nach dem künstlerischen Wollen und Können dieser Zeiten verschieden ausgeprägt und umgeformt[35]). Als in perikleischer Zeit die Neubauten in Eleusis vorgenommen wurden[36]), kann auch eine neu errichtete Statue der Demeter nicht gefehlt haben, und gerne werden wir uns diese so denken, wie sie in den Formen der Phidiasschen Kunst treuer als die Berliner Statue die von Cherchel vor Augen stellt. Aber es kann nicht scharf genug ausgesprochen werden, dass es ein verführerisches, aber verwegenes Spiel mit Möglichkeiten ist, wenn man bei so wenig sicheren Anhaltpunkten die sich aufdrängenden Vermutungen in eine feste Form zu fassen sucht.

Das kunstgeschichtliche Ergebnis, das wir gewonnen haben, wird von solchen Nebengedanken nicht berührt.

Anmerkungen.

[1]) Die mir vorliegende Ausgabe, die ich deshalb citire, ist die vierte. Die Stelle fehlt in der ersten (von 1556), findet sich mit der vierten übereinstimmend in der zweiten (von 1558). Ueber das Verhältnis der verschiedenen Ausgaben zu einander und über die Zeit der Abfassung: Michaelis, Archäol. Zeitung 1876 S. 150ff. H. L. Urlichs, Röm. Mitteil. 1891 S. 250f.

[2]) Aldrovandi, der oft „intiero" braucht, auch in Fällen, in denen die so bezeichneten Skulpturen unmöglich ganz vollständig erhalten gewesen sein können, wendet das Beiwort auch steigernd an. Den Marc Aurel nennt er: „la più bella e la più intiera statua che in Roma si vegga".

Aus dem frühesten Aufbewahrungsort, den wir durch Aldrovandi kennen lernen, ergiebt sich nichts über den Fund. Doch will ich nicht unterlassen anzuführen, dass Francesco Soderini auf seinem Boden Ausgrabungen anstellen liess, wie die folgenden Worte Aldrovandis (S. 315) zeigen: „Dinanzi a S. Rocco si uede l' obelisco rotto che s' è descritto ne' luoghi antichi della citta; l' altro, che era pure qui presso al Mausoleo di Augusto bellissimo, si scuopre hora da Mons. Soderini che ui fa cauare; perche questo luogo è suo; et è quello obelisco, che staua qui dal terreno couerto."

Michaelis hatte die Freundlichkeit mich darauf hinzuweisen, dass in dem Werke I vestigi dell' antichità di Roma raccolti et ritratti in perspettiva con ogni diligentia da Stefano Du Perac Parisino. . . . In Roma . . . . MDLXXV sich auf Tafel 36 eine Abbildung des damaligen Zustandes des Mausoleum des Augustus findet, die zum Teil zur Erläuterung dessen dienen kann, was Aldrovandi an der angeführten Stelle als „in casa di Mons. Francesco Soderini, ò al Mausoleo d' Augusto istesso" befindlich aufzählt. Der Stich, welcher mir in dem der Königlichen Bibliothek zu Berlin gehörigen Exemplar der Vestigi von 1621 und in besseren Abdrücken in einem der Exemplare von 1575 und von 1653 und in einem Einzelblatt des Berliner Kupferstichcabinets (R.-D. 36) vorliegt, hat die Unterschrift „Vestigij del Mausoleo d' Augusto, qual fù un belliss° sepolcro che lui edificò, doue uolse che si sepellissero i suoi descendenti, e ui fù esso dopo la morte sepolto, lo chiamò Mausoleo per esser fatto come fù già il sepolcro che fù edificato a Mausoleo Re di Caria da Artemisia sua moglie, del quale non si uede altro che un muro di mattoni di forma circolare con dentro certe uolte, et uicino a quello è un' obelisco di granito rotto in più pezzi per terra et

un' altro ui è sotto terra, quali seruiuano per ornamento di detto sepolcro. Oggidi sopra questo edificio ui è un belliss° giardino che serue alla casa de Sig^{ri} Soderini." Auf dem Blatt sieht man den in der Rundung angelegten Garten mit ein paar Statuen darin. Beim Eingang ist über der Thüröffnung ein grosser Kopf in der Vorderansicht. An den Seiten der zur Thüre führenden Treppe stehen auf Postamenten zwei Gewandstatuen, weiter nach vorn in der Mitte ein Sarkophag. Die Gewandstatue rechts vom Beschauer ist, wie Michaelis bemerkt hat, unsere Berliner sog. Vestalin. Sie erscheint auch auf den besseren Abdrücken, ebenso wie die anderen Figuren, wenig deutlich gezeichnet. Michaelis schreibt mir: „Eine mässige Wiederholung dieses Stiches findet sich bei Jac. Laurus, Antiquae urbis vestigia (1628) Taf. 131 (adiuncta aedibus DD. Soderinorum), eine kleine rohe, auf der Ihre Statue nicht kenntlich ist, bei Franzini, Palatia Procerum Romanae Urbis, Rom 1589 (wiederholt z. B. in der Roma antica e moderna von 1663 S. 675, von 1687 II S. 192)." „Zu Perriers Zeit (1638) stand die Statue in aedibus Soderinis (ebenso Laurus 1628), was kaum etwas Andres bedeutet als Aldrovandis Angabe, denn noch 1697 gibt P. Santi Bartoli, gli antichi sepolcri Taf. 72, wesentlich dieselbe Ansicht wie Du Pérac, aber von diesem unabhängig; der grosse Sarkophag fehlt (vielleicht = gal. Giustin. II, 110?), aber die beiden Statuen stehen noch an ihrem Platz. Damals gehörte das Mausoleum zum Palazzo di Monsr. Fiorauante. Derselbe Name begegnet auch schon in der Roma sacra, antica e moderna von 1687 III S. 50. Dagegen findet sich bei Rossini, il Mercurio errante delle grandezze di Roma, 3. Ausg. 1715 S. 198 und 6. Ausg. 1739 S. 298 als Besitzer des Palastes angegeben der Marchese Correa Portoghese. Ebenso in Nollis nuova pianta di Roma, 1748, zu n. 472, und bei Martinelli, Roma ricercata nel suo sito, 1750, S. 181: „Palazzo già de' Fioravanti, ora del Marchese Correa". Das dürfte denn wohl der Mann sein, von dem oder nach dessen Tode Bianconi die Statue für Friedrich den Grossen gekauft hat." — Ausser Du Péracs Blatt mit der Ansicht des Mausoleum des August in dem damaligen Zustand ist auch ein Blatt mit einer phantastischen Reconstruction vorhanden, welches die Unterschrift hat: Mausolei ab Augusto imp. sibi posterisq. suis Romae extructi cuius ruinae prope aedem D. Rochi extant accuratiss. delineatio à Stephano Du Perac Parisiensi descripta. Romae impensis Antonij Lafreri 1575. Ich kenne diesen Stich aus den auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin und auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München befindlichen Exemplaren von Lafreris Speculum Romanae magnificentiae. Es ist dies dieselbe phantastische Reconstruction, welche bei Jacobus Laurus in der Ausgabe von 1614, die vor mir liegt, während ich die von 1628 nicht kenne, wiederkehrt, verkleinert und mit hinzugefügter Landschaft, die willkürlich erfunden weder mit der Umgebung auf dem Ansichtsblatt des Du Pérac noch mit der bei Bartoli irgend welche Aehnlichkeit hat. Von Bartolis Stich, der unsere Statue sehr viel deutlicher erkennen lässt, als dies wenigstens auf dem mir bekannten Blatte des Du Pérac der Fall ist, gebe ich auf Seite 3 eine auf $^{1}/_{2}$ verkleinerte Nachbildung, bei der die lange Unterschrift weggelassen ist.

[Herr Professor Furtwängler hat bemerkt, dass unsere Statue auf einem Gemälde des Cerquozzi wiedergegeben sei, Meisterwerke S. 116 Anmerkung 2: „Auf einem Gemälde des Michelangelo Cerquozzi (1600—1660) in der Casseler Gallerie No. 516 steht diese Statue auf einem Postament in einem Garten; die Arme sind noch unergänzt."

Das von Eisenmann im Katalog (1888) S. 323f. als No. 516 beschriebene, jetzt mit No. 554 bezeichnete Gemälde, von dem mir durch die Freundlichkeit Joh. Boehlaus eine kleine Photographie vorliegt, lehrt nichts neues, weder über den Zustand der Statue im siebzehnten

Jahrhundert noch über ihren damaligen Aufstellungsort, sondern es würde, wenn nicht die zuverlässigeren Zeugnisse vorhanden wären, nur in die Irre führen. Denn, wie ich ausgeführt habe, befand sich die Statue bereits 1550 in oder bei dem Mausoleum des Augustus. Sie stand 1575, also 27 Jahre vor der Geburt des am 2. Februar 1602 geborenen Cerquozzi, dem das Gemälde zugeteilt wird, vor dem Eingang zu dem Mausoleum und ebenda erscheint sie 1697, sieben und dreissig Jahre nach Cerquozzis Tod auf Bartolis Stich. Das Gemälde giebt das Mausoleum nicht wieder, weder von aussen noch von innen, sondern irgend eine andere Stelle Roms, eine Villa oder einen Garten, die nicht sicher zu erkennen ist. Das grosse Gebälkstück links vom Beschauer im Vordergrund scheint auf den Garten des Palazzo Colonna hinzuweisen. Wenn also mit der Statue im Vordergrund rechts vom Beschauer, wie es — obgleich die Uebereinstimmung nicht genau ist — scheint, unsere Statue wirklich gemeint ist, so hat der Maler sie ganz frei und willkürlich in eine andere Umgebung versetzt. Er hat dabei die Statue mit einer sie an Grösse überragenden Marmorvase und zwei Hermen zusammengestellt, wie er auch noch einen geriefelten Sarkophag mit Löwenmaske und einen nackten Frauentorso angebracht hat und, damit sein Bild römischen Lebens dieses Elementes nicht entbehre, einen Künstler mit dem Abzeichnen eines antiken Frauenkopfes beschäftigt zeigt.]

[3]) In der kleinen Wiedergabe auf dem Ansichtsblatt des Du Pérac ist der Zustand der Statue nicht sehr bequem zu erkennen. Man kann leicht auf die Vorstellung kommen, der linke Unterarm sei vorhanden und in die Höhe, nach dem Kinn hin, gebogen. Aber bei genauerem Zusehen überzeugt man sich bald, dass der linke Unterarm fehlt.

[4]) Matthias Oesterreichs Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen u. s. w. Berlin 1775 S. 47 Nr. 317.

[5]) Friedrich und Karl Eggers, Christian Daniel Rauch II S. 284f.

[6]) Auf der Kupfertafel des in Kassel befindlichen Exemplars von Cavaceppis Raccolta, in welchem Cavaceppi seine Ergänzungen selbst angegeben hat, ist diese Angabe, ebenso wie auf den andern Tafeln, ganz unvollständig und ungenau.

[7]) Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie publiés sous la direction de M.-R. De La Blanchère. Musée de Cherchel par Paul Gauckler. Paris 1895. S. 102 bis 104. — Aus Nr. 26 vom 24. Juli 1897 der Chronique des arts S. 246 rechts, entnehme ich, dass die Statue in das Museum zu Algier übergeführt worden ist.

[8]) Victor Waille, De Caesareae monumentis (Alger 1891) Taf. II Nr. 26. Vergl. S. 88, wo es von dem Fund der beiden Statuen heisst: „In foro fuerunt repertae: unam abbas Papelier, alteram Paolo Greck fortuito invenerunt."

[9]) Vergl. Sitzungsbericht der archäol. Gesellschaft vom Februar 1897, Jahrb. des archäol. Instituts 1897, Anzeiger S. 74, rechts.

[10]) Ich darf hier eine persönliche Erinnerung mitteilen. Als, vor vielen Jahren, einmal Brunn mit mir vor dem in Bonn befindlichen Abguss der Berliner Statue stand und sich ebenso wie ich von der steifen Gesamterscheinung verletzt fühlte, riet er mir den Kopf, dessen Zugehörigkeit damals noch als unsicher galt, abnehmen zu lassen. Er geriet also damals nicht auf die Auskunft, die er sonst so gerne anwendete, nämlich die Haltung zu verändern — so wie es jetzt ganz in seinem Sinne geschehen ist —, aber er empfand richtig, dass der Kopf in seiner steifen harten Stellung die Statue verdarb.

[11]) Berlins Antike Bildwerke I (1836) S. 13f.

[12]) Winter, Deutsche Litteraturzeitung 1897 S. 866f. Zu vergleichen auch Sitzungsbericht der archäol. Gesellschaft vom December 1893 (Jahrb. des archäol. Instituts 1894, Anzeiger S. 47, rechts).

[13]) Beulé, Fouilles à Carthage S. 49. Héron de Villefosse, Archives des missions scientifiques Sér. III Band II (1875) S. 394. Waille, De Caesareae monumentis S. 58ff. 68f. De La Blanchère, De rege Juba (Paris 1883) S. 61ff. Monceaux, Gazette archéologique 1886 S. 60ff. Gauckler, a. a. O. S. 50ff.

Beulé glaubte, dass der für diese Werke — er nennt dabei auch die eine für uns in Betracht kommende Statue (die ohne Kopf) als Replik einer der Koren vom Erechtheion — verwendete Marmor einheimisch sei, aus den Brüchen von Ras-Felfellah. „Le marbre de ces statues ressemblait au Paros à s'y méprendre, et ce ne fut qu'en voyant à Philippeville des échantillons des carrières du mont Felfellah et en apprenant que ces carrières, exploitées par les anciens, sont toujours visibles, que je compris d'où le roi Juba tirait cette matière magnifique." Die Angaben der Marmorsorten bei Gauckler berichtigen die Voraussetzung Beulés jedesfalls gerade für die ausgezeichnetsten Statuen. — Héron de Villefosse sagt, indem er von dem Museum in Cherchel spricht: „Il y a là en effet d'intéressants sujets d'étude, dont plusieurs sont la copie de célèbres originaux grecs. On sait combien Juba II et la reine sa femme, de la famille des Lagides, étaient passionés pour les lettres et l'art grec; il ne négligèrent rien pour décorer leur capitale d'ouvrages célèbres, qu'ils faisaient venir sans doute de la grande Grèce." — Monceaux: „Juba II aimait s'entourer des chefs-d'oeuvre de la sculpture grecque. Tout comme les grands personnages de Rome, il rapporta de l'Orient quelques originaux, se procura de nombreuses copies. Telle est l'origine de ce musée grec des rois maures à Caesarea, dont nous possédons encore bien des débris." — Ohne Zweifel wird Juba die Kunstwerke von verschiedenen Stellen, eben daher bezogen haben, wo er sie bekommen konnte, und ohne Zweifel wird er in Caesarea selbst neben den Architekten auch Bildhauer verwendet haben. Die Copien berühmter Statuen hat er vermutlich hauptsächlich aus Rom und Athen kommen lassen, da an diesen beiden Stellen die Industrie der Herstellung von Copien besonders geblüht zu haben scheint und besonders viele beliebte Originale vorhanden waren. Die meisten aus dem Altertum uns erhaltenen Copien werden übrigens nicht vor den Originalen selbst modellirt, sondern mit Hilfe von Abgüssen, die zu diesem Zweck hergestellt waren, punktirt und ausgeführt sein oder auch nach einmal für solchen Zweck modellirten Nachbildungen und deren Abgüssen. Ueber die Methoden der mechanischen Verkleinerung und Vergrösserung von Statuen hat, worauf Diels D. L. Z. 1895 S. 44 und Schöne in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom April 1896 (Jahrbuch des archäol. Instituts 1896 Anzeiger S. 103, rechts) hinwiesen, Heron von Alexandria berichtet: Les Mécaniques ou l'élévateur de Héron d'Alexandrie publiées pour la première fois sur la version arabe de Qostâ ibn Lûqâ et traduites en français par le Baron Carra de Vaux (Paris 1894) S. 51ff. — Die Marmorsorte entscheidet nicht für den Ort der Herstellung, da der Marmor aus den besten Brüchen von Alters her in rohen Blöcken verführt worden ist. Doch denkt man gerade bei pentelischem Marmor, der für Statuen weniger beliebt war als der parische und die ihm verwandten Sorten, zunächst an Athen.

Jubas Beziehung zu Athen bezeugt die von Pausanias I, 17, 2 angeführte Statue: 'Εν δὲ τῷ γυμνασίῳ τῆς ἀγορᾶς ἀπέχοντι οὐ πολύ, Πτολεμαίου δὲ ἀπὸ τοῦ κατασκευασαμένου καλουμένῳ, λίθου τέ εἰσιν 'Ερμαῖ θέας ἄξιοι καὶ εἰκὼν Πτολεμαίου χαλκῆ· καὶ ὅ τε Λίβυς

'Ιόβας ἐνταῦθα κεῖται καὶ Χρύσιππος ὁ Σολεύς. Auf eine Statue von Jubas Gemalin Glaphyra bezieht sich, nach Mommsens Vermutung (Ephem. epigraph. I, 1872 S. 277) die Inschrift C. I. A. III, 549, auf die Statue seines Sohnes Ptolemaios die Inschrift C. I. A. III, 555. Man wird gewiss annehmen dürfen, dass Juba selbst in Athen gewesen ist. — Ueber Juba handelt ausführlich M.-R. De La Blanchère, De rege Juba regis Jubae filio (Paris 1883), wo auch die früheren Untersuchungen über Juba angeführt sind. Die letzte zusammenfassende Notiz ist von Dessau in Band II der Prosopographia imperii Romani (Berlin 1897).

[14]) Bei allen Messungen und bei den an der Berliner Statue und dem Abguss der aus Cherchel vorgenommenen Untersuchungen und Versuchen hatte ich mich der freundlichen und geduldigen Hilfe der Herren Freres und Possenti zu erfreuen.

[15]) Mit der Sterope verwandte Werke und Vorstufen zu ihr hat P. Arndt zusammengestellt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg fondée par Carl Jacobsen (München 1896) im Text zu Taf. 7. 8. [Vermehrt werden die Beispiele durch den lehrreichen Aufsatz von Lucio Mariani im Bullettino della commissione arch. comunale 1897 S. 169ff.].

[16]) Winter, Sitzungsbericht der archäologischen Gesellschaft vom 9. Dec. 1893, Jahrb. des archäol. Instituts 1894, Anzeiger S. 43ff.

[17]) Vergl. was ich auszuführen versuchte: Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren (Berlin 1894) S. 17ff.

[18]) Vergl. Winter, Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältnis zur grossen Kunst (1885) S. 6ff.

[19]) Lange, Athen. Mitteil. 1880 S. 370ff., 1881 S. 56ff. Kieseritzky ebd. 1883 S. 291ff. Puchstein, Jahrb. des archäol. Instituts 1890 S. 82ff. Loeschcke, Festschrift des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland 1891.

[20]) Beschreibung der antiken Skulpturen (1891) S. 39f. Nr. 76A.

[21]) Altertümer von Pergamon II S. 59. Puchstein a. a. O. S. 85 Anm. 19. S. 113ff.

[22]) Nach einem ungefähren Ueberschlag auf Grund der Langeschen Massberechnungen der Parthenos beträgt die Grösse der Varvakionstatuette etwa $^1/_{11}$ der Grösse des Originals, die der Goldmedaillons etwa $^1/_{35}$, der Aspasiosgemme etwa $^1/_{106}$. Der Kopf Nr. 76A kommt auf etwa $^1/_5$, der der Pergamener Copie auf etwa $^3/_8$ der Grösse des Originals.

[23]) O. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft S. 231. — Vergl. L. Bloch in Roschers Lexicon der Mythologie II, 1 S. 1347. — In Blochs lehrreicher Arbeit werden Darstellungen der Demeter in Statuen und Reliefs als völlig gleich vorausgesetzt, die zwar verwandt und gleichartig sein mögen, aber gewiss nicht ohne weiteres als identisch gelten können.

[24]) Das persönliche und künstlerische Element in der antiken Tracht ist besonders eindringend erörtert worden von Conze in Teirichs Blättern für Kunstgewerbe Band IV (Wien 1875) S. 61ff. und von Léon Heuzey, Du principe de la draperie antique (Paris 1893).

[25]) Die antiken Bildwerke im Theseion (1869) S. 35.

[26]) R. v. Schneider im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XII, 1 (Wien 1891) S. 72ff.

[27]) Waille a. a. O. Taf. II, 21 S. 88. Gauckler a. a. O. Taf. 16, 1 S. 144f.

[28]) R. v. Schneider a. a. O. S. 76.

[29]) Sauer in der Festschrift für Overbeck (1893) S. 73f. [Nach genauer Nachprüfung hat mir H. Schrader in einem Briefe vom 4. November 1896 die Richtigkeit von Sauers Beob-

achtung ausdrücklich bestätigt.] Die Parthenonmetope nach Carreys Zeichnung: Laborde, Parthénon (1848) II. Bröndsted, Reisen II Taf. 51, 19. Michaelis, Parthenon Taf. III.

[30]) Die Repliken der Parthenos zeigen das Gewand über die Füsse herab auf den Boden fallend. Zur Zeit des Phidias scheint diese Anordnung, die das aus der dorischen Tracht hergeleitete Gewand (Boehlau, Quaestiones S. 55ff. Studniczka Beiträge S. 17ff.) nach der Weise der ionischen Tracht auf dem Boden schleppen lässt, zuerst aufgekommen zu sein, und vielleicht ist die besondere Art der Anordnung, wie wir sie bei der Parthenos und den Statuen von Cherchel und Berlin sehen, eine Erfindung des Phidias. Der künstlerische Vorteil ist, dass die Gestalten dadurch höher wirken. Desselben Hilfsmittels hat sich unter den neueren Künstlern z. B. Fra Bartolommeo gerne bedient.

[31]) Zur Deutung vergl. Pernice, Jahrb. des archäol. Instituts 1895 S. 93ff. — Dass die Gewandfigur auf Metope XVII für männlich (Apoll mit der Leier) zu halten sei, bemerkte mir Schrader.

[32]) Nachdem ich in der archäologischen Gesellschaft am 2. Februar 1897 über unsere Berliner Statue und ihre Repliken gesprochen hatte (Archäol. Jahrbuch 1897, Anzeiger S. 74f.), hat A. Kalkmann in der Sitzung vom Juni (Anzeiger S. 136) einen Vortrag gehalten, in dem er die Vermutung aufstellte und ausführlich zu begründen suchte, dass nach Anleitung des eleusinischen Reliefs aus 1) der Statue von Cherchel, 2) der Albanischen Statue, 3) dem Petersburger Knaben (Friederichs-Wolters 217) die von Pausanias als Werk des (älteren) Praxiteles genannte Gruppe der Demeter und Kora mit Jakchos zusammen zu stellen sei. Er benutzte dabei auch die beiden Frauen der Parthenonmetope [vergl. Anm. 31] und schloss daraus, dass die betreffende statuarische Gruppe vor die Zeit der Parthenonmetopen falle. — Aus meinen Ausführungen ergiebt sich, warum ich Kalkmanns Hypothese für irrig halte. O. Jahn hatte nicht an eine einheitliche Gruppe der beiden Frauen gedacht, sondern an allbekannte isolirt stehende Götterbilder, und in der That weist weder bei der Statue von Cherchel noch bei der in Villa Albani etwas darauf hin, dass sie als Teile einer Gruppe componirt seien. — Die Petersburger Knabenfigur ist, meinem Empfinden nach, von der Statue von Cherchel wie von der in Villa Albani stilistisch völlig verschieden. Eher würde ich ihn mit der kleinsten der sog. Herkulanischen Tänzerinnen zusammenstellen. — Uebrigens will ich nicht unterlassen zu bekennen, dass wir, m. E., über den älteren Praxiteles, abgesehen von einiger Wahrscheinlichkeit seiner Existenz, so gut wie nichts wissen, und dass ich den von mir vor 27 Jahren gemachten Versuch, als seine Heimat Paros zu bestimmen (Gruppe des Künstlers Menelaos S. 14) seit sehr langer Zeit als irrig erkannt habe. Zur Sache vergl. U. Köhler, der die Existenz des älteren Praxiteles nicht anerkennt und die von Pausanias genannte Gruppe dem berühmten Praxiteles zuschreibt, in den Mitteilungen des athenischen Instituts 1884 S. 78ff. und Robert, Archäol. Märchen (1886) S. 62f.

[33]) Schrader, den ich gebeten hatte, das mir durch die Photographie der athenischen Institutssammlung bekannte Relief zu untersuchen, schrieb mir darüber am 4. Nov. 1896: „Das Stück ist 1886 im sog. Plutonium gefunden, an derselben Stelle, die den Eubuleus hergegeben hat. Philios hat es in der Ephimeris 1886 Sp. 260 No. 3 beschrieben. Der Kopf ist von Heberdey nachträglich dazu gefunden worden. Der Marmor schien mir nicht attisch, eher von den Inseln zu sein. Grösste Höhe (mit dem Kopf) 38 cm., grösste Breite 29 cm. — Arbeit gut attisch, etwa der Zeit des Parthenonfrieses. Der linke Arm war nach einem kleinen Rest-

chen rechtwinkelig gebogen. Die gute Zeichnung des Arms schien mir bemerkenswert. — An der linken Seite des Kopfes bemerkt man noch ein Restchen von dem reichen gewellten Haar."

[34]) Vergl. Schöne, Griech. Reliefs S. 22. Michaelis, Parthenon S. 279 ff.

[35]) Ausser von L. Bloch a. a. O. sind vielerlei Darstellungen der Demeter und Kora gesammelt von Kern, Athenische Mitteilungen 1892 S. 125 ff. und von Philios, Athenische Mitteilungen 1894 S. 169 f., 1895 S. 245 ff. Es ist selbstverständlich, dass ausser den von Kern besonders behandelten Figuren der sitzenden Demeter und der stehenden Kora noch andere Darstellungen der Demeter in Eleusis früher und gleichzeitig vorhanden waren.

[36]) Vergl. Rubensohn, Die Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake (Berlin 1892) S. 49 ff. 203 ff. R. v. Schneider a. a. O. S. 76.

Nachweisung der Abbildungen.

Tafel I bis IV zeigen jedesmal links vom Beschauer die Statue von Cherchel, rechts die in den Königlichen Museen befindliche; Doppeltafel V giebt den Kopf der Statue von Cherchel und den der Berliner Statue in gerader Haltung. Die photographischen Aufnahmen sind, um die Vergleichung zu erleichtern, auch bei der Berliner Statue von dem Gipsabguss genommen. Für die Profilansicht des Kopfes der Berliner Statue war am Abguss das Gewand so weit als es das Vergleichen störte weggenommen worden.

Von den Abbildungen im Text ist die S. 3 zu Anfang stehende nach Bartoli Sepolcri Tafel 72 auf $^1/_3$ verkleinert (vergl. S. 32), S. 4 nach Perrier Tafel 80 auf $^1/_3$, S. 5 nach Cavaceppi auf $^1/_3$, S. 6 nach einer grösseren Photographie, S. 7 nach einer Photographie, auf der Hr. Possenti die modernen Teile angegeben hat, S. 16, 17 und 25 nach im Handel befindlichen Photographien, S. 22 nach einer grösseren Photographie, S. 29 nach der von Hrn. Dragendorff gemachten Aufnahme (vergl. ausser S. 29 S. 36 f., Anm. 33).

Alle diese Lichtdrucke, Zinkätzungen und Autotypien sind in der Kunstanstalt von Meisenbach, Riffarth u. Co. in Berlin ausgeführt.

JAHRESBERICHT.

Im abgelaufenen Jahre hatte die Gesellschaft den Tod von vier langjährigen Mitgliedern zu beklagen, der Herren von Bunsen (eingetreten 1867), Goldschmidt (1882), von Stephan Exc. (1874) und Wattenbach (1844). Ausgetreten sind die Herren H. Grimm, P. Jessen, Joseph und E. Richter; verzogen die Herren Heyne, Kern und Kretschmer. Wiedereingetreten sind die Herren Prof. Dr. Dessau, Dr. K. Wernicke, Geheimer Regierungsrat Dr. von Wilamowitz-Moellendorf und Prof. Dr. Winnefeld. Als ordentliches Mitglied wurde aufgenommen Herr Dr. M. Rothstein, als ausserordentliches Herr Dr. Benjamin. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 96 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Ascherson, Assmann, Bardt, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brückner, Büchsenschütz, Bürcklein, Bürmann, Conze (II. Vorsitzender), Corssen, Dahm, Dessau, Diels, Dobbert, Ende, Engelmann, Erman, Frey, Fritsch, Fuhr, Genz, B. Graef, P. Graef, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Hepke, Herrlich, Hertz, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirsch, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Humbert Exc., Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Kalkmann, von Kaufmann, Kaupert, Kekule von Stradonitz (Schriftführer), Kirchhoff, Kirchner, Köhler, Kübler, Küppers, Freiherr von Landau, Lehfeldt, Lehmann, Lessing, von Luschan, Meitzen, Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nausester, Nothnagel, Oder, Oehler, Pernice, Pomtow, von Radowitz Exc., Rathgen, O. Richter, Rommel, Rose, Rothstein, M. Rubensohn, Sarre, Schauenburg, H. Schöne, R. Schöne Exc. (I. Vorsitzender), Schröder, Senator, Sommerfeld, Stengel, Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Freiherr von Wangenheim, Weil, Weinstein, Wellmann, Wendland, Wernicke, von Wilamowitz-Moellendorf, Wilmanns, Winnefeld, Winter, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Benjamin, Jacobs, Poppelreuter, O. Rubensohn, Samter, Schmidt.


























3 2044 020 587 085


APR 9 1917
JUN 7 1918

